

人麻呂挽歌の構造と視点

—— 第三者視点の〈語り〉の技法 ——

土 佐 秀 里

はじめに

柿本人麻呂の長歌作品には解釈上の問題点がなお多く残されている。たとえば「河嶋皇子挽歌（献呈挽歌）」（21—194）は誰の動作を歌っているのか（誰に歌いかけているのか）という点で解釈がさまざまにわかれ、いまだに決着がついていない。「吉備津采女挽歌」（21—217）の場合は、いつの時代の出来事を歌っているのか、また歌が作られたのはいつの時代なのか、ということが論議の対象になってきた。

こうした解釈の振幅は、歌の〈主体〉をどう捉えるかという問題に還元できる。誰が、誰を、歌っているのか、という問題である。この問いは一見単純に見えるが、決して簡単な問題ではないということ、これまでの研究史の曲折が示している。

本稿は、右に挙げた歌を含め、人麻呂の長歌作品のいくつかをとりあげてその〈主体〉にかかわる問題を考察し、最終的にはそれらを統一する構成原理を析出しようとするものである。なお、

紙幅の制限もあつて考察の対象を挽歌作品に限定するが、遺されたものと死者との関係性を語るといふその本質的性格ゆえに、挽歌にはとくに問題が端的にあらわれやすいと考えられる。

一 歌の〈主体〉と〈語り〉

歌の〈主体〉をめぐる研究状況は複雑な様相を呈しているが、その根本原因は〈主体〉という語があまりにも曖昧で、論者によってその意味するところが大きく違っていることにある。^①とくに障壁となってきたのは、〈主体〉イコール〈作者〉という固定観念である。人麻呂作品の主体を論じて、人麻呂がどのような立場で——公的か私的か、集団的か個人的か——作歌しているのかということの問題にしてきた論は少なくない。

混乱は用語の上にもあらわれており、「主体」のほかに「作歌主体」「表現主体」「作中主体」「作中の〈われ〉」「語り手」「話者」など多種多様の用語が、重なりあひながらも微妙にずれつつ存在している。^②ここで問題としたい〈主体〉とは、作品外部の実

作者から截然と区別された、作品内部の叙述の視点である。単なる「主体」という言い方では（まして「作歌主体」などという言い方では）どうしても誤解をまねきやすい。

作者という実在とは異なる次元で、作品を統御するものが存在することを、しかも物語や小説ではなく詩について、かなりは早い時期に闡明したのが入沢康夫氏の『詩の構造についての覚え書』（思潮社・昭43）であつた。（この本はジェラル・ジュネットの『物語のディスクール』よりも早く書かれている。）入沢氏は、作者と、「発話者」と、発話内容の中心人物（主人公）の三者を区別すべきことを説く。このような認識を万葉研究に応用したのは門倉浩氏『献新田部皇子歌』と表現主体（古代研究）13号、昭56・6）がおそらく最もはやいものであらう。門倉氏は「創作主体」と「表現主体」とが同一である必要がないことを確認して作品の分析を行っているが、こうした「作者の死」（ロラン・バルト）によって作品はより自然なかたちで読まれうるものになる。

門倉氏、さらに身崎壽氏の一連の論⁽⁴⁾によって（主体）の問題はようやくスタート・ラインに立つたかに見えるが、その前史として（われ）の研究の歴史もあつたことを忘れるわけにはいかない⁽⁵⁾。作中の一人称「われ」はすなわち「表現主体」あるいは「発話者」と考えてよい。しかし、「われ」に関して注意を要する点は、作中に「われ」の語が顕在化しない場合も「表現主体」は存在しているということである。「われ」の有無をもって語りの人称——一人称か三人称か——を区別することは意味を持たない⁽⁶⁾。

ジュネットが言うように、すべての語りは潜在的には一人称でおこなわれているのであり、その潜在する（語り手）を析出することが本稿の目的とするところなのである。

本稿の対象とする（主体）は、門倉氏の「表現主体」、身崎氏の「話者」と一致すると考えられるが、用語としてはさしあたつて（語り手）としておく。どの語を選択しても誤解や混乱を避けることは難しいと思うが、できるだけ「作者」から遠い語感のものにしておきたいからである。さらに言えば、人麻呂の長歌をひとつの（語り）として捉えたいという積極的な理由もある。本来、（歌と（語り）とは異なる様式をもつものとして対立的に捉えられてきた。しかし人麻呂作品を劃期とする長歌の長大化現象は、（抒情詩）の中に（語り）の機能（説明性・叙事性・物語性）を導入することで成立したと考えることができる。とくに本稿が対象とする挽歌作品は、固有性・一回性が強いぶん、たとえば相關歌にくらべて（語り）性が強いと見られる。

以下、具体的に作品を採り上げて、人麻呂長歌の（語り）の構造を分析してみることになしよう。

二 「石中死人歌」

語り手の位置を典型的に示す一例として、「讃岐狭岑島に石中の死人を視て」作ると題詞にある次の長歌を見てみよう。（以下、反歌・短歌は考察の対象からはずす⁽⁷⁾。）

たまもよし 讃岐の国は 国柄か 見れども飽かぬ 神柄か
ここだ貴き 天地 日月と共に 満り行かむ 神の御面と 次

来る 中の水門ゆ 船浮けて 吾が漕ぎ来れば 時つ風 雲居
に吹くに 奥見れば 跡位波立ち 辺見れば 白波さわく い
さなとり 海を恐み 行く船の 梶引き折りて 彼此の 島は
多けど 名細し 狭岑の島の 荒磯面に 廬りて見れば 波の
音の 繁き浜辺を しきたへの 枕に為して 荒床に 自伏す
君が 家知らば 往きても告げむ 妻知らば 来も問はましを
たまほこの 道だに知らず おほほしく 待ちか恋ふらむ 愛
しき妻らは

(21120)

この歌には語り手「われ」が顕在している。つまり作中人物のひとりとしてふるまっているわけだが、しかも長歌前半は「われ」の行動の叙述に費され、「われ」が主人公であるかのように見える。

この歌は周知の通り「行路死人歌」というジャンルの一典型として扱われてきたものである。ただし「行路死人歌」もしくはこれに類する呼称は近年の案出によるもので、万葉集にはそのような分類標目も分類意識も見ることができない。また、「行路死人歌」と言われるような表現類型が存在することは確かであるが、人麻呂の「石中死人歌」以前にそうした呪的歌唱の伝統が存在したかどうかは確証が得られない。記紀歌謡や初期万葉には見られず、卷三の聖徳太子歌(31415)や卷十三の歌群(13133351433)といった年代確定の危ぶまれるものが最初期の例とされている。

「行路死人歌」はおおむね歌の呪性と実用性という観点から論じられてきている。横死者の鎮魂を行うことで旅人は行旅の安全

を保証されるというのが大方の見方である。しかし「石中死人歌」をそうした呪性や実用性からのみ評価することはできないだろう。実用の詠に過ぎないならばそれが書承され人麻呂という固有名を冠せられて喧伝される必要はない。この歌は大作に過ぎ、また人麻呂詠のなかで長歌の「行路死人歌」はこれ一作であるし(短歌ならば31426の一首がある)、同時代作品の中でも孤立した存在である。

構成上からも、「われ」に焦点が当たり過ぎており、肝腎の死者に対する叙述はほんのわずかで、最後は死者の「妻」にのみ焦点が当たっているが、これではたして死者の「鎮魂」になるのかどうか疑わしい気がする。旅人である「作者」が、死者に恐怖ないしは同情を感じて歌を作ったのだとするなら、死者に対する哀悼のことがあってもよさそうなものだが、それも無い。少なくとも「われ」は死者を鎮魂しようとする「作者」ではない。

「われ」の関心は専ら死者の「妻」に注がれているように見える。もちろんそこには「われ」の死者に対する共感を看取取ることが可能なのだが、「妹」でも「子ら」でもなく「妻」とあるところに「われ」の視点からの叙述であることを読みとるべきであろう。「われ」は死者に憑依しない。死者とその妻を一組にして眺めているのである。

「妻」のいささか唐突な登場を、従来の「行路死人歌」論は、旅人と家人との呪術的共感関係に基づく旅中詠の様式として説明してきた。しかし、死者とその配偶者とを対にして歌う表現は、人麻呂の挽歌においては「石中死人歌」に限ることなく認められ

るのである。つまり「われ」や「妻」の機能を「行路死人歌」の様式や呪性から説明することは必ずしも正しくないと考えられる。そのことを他の挽歌作品に確認してみることしよう。

三 「吉備津采女挽歌」

秋山の したへる妹、 なよ竹の とをよる子ら、は いかさまに
思ひをれか 栲^{たけな}継の 長き命を 露こそは 朝に置きて 夕は
消ゆと言へ 霧こそは 夕に立ちて 明^{あした}は 失すと言へ 梓弓
音聞^{きこ}く吾も おほに見し 事悔しきを 布^{しきた}袴の 手枕^{てまくら}纏きて
剣刀 身に副へ麻^あけむ 若草の 其の、嬢^{ぢやう}の子は さぶしみか
念ひて寐らむ 悔しみか 念ひ恋ふらむ 時ならず 過ぎにし
子らが 朝露のごと 夕霧のごと (211-217)

題詞に「吉備津采女死時」の作とあるが、この「時」がいつであるのか問題になってきたのは「短歌」に「志我津子等^{しがつのこち}」(二一八)「凡津子^{おほのこ}」(二一九)とあることによつてであつた。ここでは右に引いた長歌に限定してその表現内部の語り手の位相を見きわめたい。

長歌は地名等の具体性をほとんど持たない。ただ哀悼の対象であるその女性の死が余りにも早過ぎたということを述べるばかりである。死者に対して具体性を付与する要素があるとすれば、それは「石中死人歌」と同じく遺された配偶者の存在であろう。その「嬢」の存在も、題詞の「采女」と矛盾するとしてさまざまに取り沙汰されてきたところではあるのだが、ここでは長歌内部の人間関係について話を進めよう。

「嬢」は死者の配偶者でなくてはならない。それはこの歌の表現が語り手「われ」と「その嬢の子」とを対置する構成をとっていることから明らかである。この歌も「石中死人歌」同様、語り手が「われ」として頭在し自己主張しているのだが、やはりここでも死者との直接的交渉は語られない。つまり「われ」は第三者的な立場にいる事態の観察者にすぎない。「われ」は采女の死を「音聞^{きこ}く」者であり、かつて生前の姿を「おほに見し」経験があるという。交渉の浅い私でさえ(吾も)彼女を「おほに」しか見なかったことが「悔しきを」、まして「その嬢の子」はどれほどつらい思いをしているだろうか、と語り手は自己と対比することで「嬢」の悲哀をより強調しようとする。「嬢」の心情は「われ」の推量によつて叙述されており、生前の共寝の描写には過去推量の「けむ(價牟)」を、現在の一人寝の状況には現在推量の「らむ(良武)」を、効果的に使いわけて表現している。

「嬢」を男性と解する方が「剣刀身に副ふ」の集中の用法とも矛盾が生じない。さらに、「そのつまのこ」という表現は当該歌も含めて集中に三例見られるが、他の二例、巻十の七夕歌長歌(101-208)および家持の「尾張少昨教諭歌」(181-410)の各れも第三者的視点によつて語られた夫婦一組の片方を指す呼称となつており、しかもこの場合文脈上先行して表出する話題の人物が前提となつて、その人物の配偶者であるということを明示するために「その」という指示表現が用いられている。これを「吉備津采女挽歌」にあてはめてみると、文脈上先行するのは死者たる「妹」であり、それに対置される配偶者が「その嬢の子」

でなければならぬことになる。

このように「吉備津采女挽歌」の人物配置を捉えてみるなら、この歌の基本構造は先に見た「石中死人歌」と全く同一であると言うことができる。第三者的立場の語り手が、死者とその残された配偶者という一対の夫婦をセットにして語るといふ構造である。この構造がさらに他の挽歌作品にも該当するのかどうか、検証をつづけよう。

四 「河島皇子挽歌」

飛ぶ鳥の 明日香の河の 上つ瀬に 生ふる玉藻は 下つ瀬に
流れ触らばふ 玉藻なす 彼依り此依り 靡かひし 嬬の命の
たたなづく 柔膚すらを 剣刀 身に副へ麻ねば 嬬の命の 夜
床も荒るらむ^{云々} なぐさめかねて けだしくも^{云々} 玉装
相ふやと念ひて^{云々} 玉垂の 越の大野の 旦露に 玉装
はひづち 夕霧に 衣は沾れて 草枕 旅宿^{云々} かもする 相はぬ
君故

(2—一九四)

この歌は題詞には「泊瀬部皇女と忍坂部皇子とに献る歌」とのみあるので「献皇挽歌」とも称されるが、左注の「右或本曰、葬河嶋皇子越智野之時、献泊瀬部皇女歌也」に従って「河島皇子挽歌」としておく。

この歌の研究史は、混乱の歴史とも言えるもので、歌の〈主体〉の概念規定の混乱がそれに一層の拍車をかけてきた。この一首中で人称転換——〈主体〉の転換——が行われているとする見解が、その細部では対立しつつも、見るところ主流を占めている

ようだが、はたしてそのような、複雑な、アクロバットの構成を考えなければこの歌は解釈できないのであろうか。私は、語りの視点をひとつに定めて矛盾なく読みとることが可能ならば、できるだけ単純に、素朴に考えた方がいいと思う。

「嬬の命」が誰をさすのかという研究史上難問とされる点を一旦措いて、その語から「夜床も荒るらむ」までの一節を見てみると、夫婦の共寝が一方の死によって不可能となり一人寝の床が荒れているだろう、という内容が述べられている。この発想は「吉備津采女挽歌」にきわめて近いものといつてよいだろう。そして、そのような夫婦の共寝の描写や、それが失われた後の空闊を想像する表現が、当事者の一方によってなされるということは殆ど考え難い。とくにこの歌に見られる官能的な表現は、遺族ではなく第三者によってこそ可能となるものと思われる。

本来「ツマ」という語は対称や自称としては機能しにくい語である。それは「ツマ」という語が社会的関係概念を指示する語であるからだが、つまり「ツマ」という語は基本的に第三者的視点によって表出するということである。また「ツマ」という語は対概念の関係性をあらわす語であるから、つねにそこにはもう一方の配偶者が存在しているわけであり、その一方を中心においたときに、もう一方が相対的に「ツマ」となる、という指示機能をもった語なのである。稲岡耕二氏が人麻呂関係歌の「ツマ」について検討をおこない、第三者的立場からの詠にはその一首中に「ツマ」と対になる人称を含むことを指摘しているが、それが「ツマ」という語の本来的なあり方を示しているのである。少し

て稲岡氏は人麻呂挽歌中の「ツマ」がすべて死者に対して遺された配偶者を意味しているという注目すべき指摘をおこなっている。つまり「河島皇子挽歌」においては結句の「君」と「嬬の命」とが夫婦として対置されており、「君」は死者である河島皇子であり、従って「嬬」はその妻、泊瀬部皇女ということになる。この結論は、「剣刀身に副ふ」という表現および「嬬の命の」の格について用例を検討した宮田持江氏の結論¹³⁾とも一致する。

そのように考えると、長歌後半は遺された配偶者の行動を第三者の視点から描いたものと見てよいのではないか。「そこ故に」以下はすべて「旅寝かもする」という疑問の表現を修飾する語句になっている。これは推量表現と同じはたらきをしているもので、第三者の視点による叙述であることを示している。また「なぐさむ」という語は集中の用例をみる限りではきわめて内面的な語であって、現代語の「なぐさめる」のような他者へのはたらきかけをあらわす語ではない。すなわち「なぐさめかねて」は遺された妻の心情を表現していると見るのが最もふさわしい。

従って、この一首は最初から最後まで第三者の視点によって叙述されており、その対象となっているのが死者とその妻の一組の夫婦なのである。やはり「石中死人歌」「吉備津采女挽歌」と同一の構造をここにも認めることができる。

なお、「河島皇子挽歌」の場合は語り手と叙述対象との距離がかなり近いものとして設定されている。夫婦をもによく知っていて、プライヴァシーに立ち入った言及をすることが可能な人物が語り手である。だからこそ「君」が妻の「柔膚」を抱けなく

なったので、彼女の「夜床」は荒れているだろう、という解釈が可能となる。夫婦のどちらか一方にでも遠慮をする必要があれば、このような表現は成り立たない。これまで矛盾と見られていた点は、この語り手の位相にあったのである。この歌が皇子女を対象としながら全く敬語表現を用いない理由もそこにある。このような語り手が人麻呂とは全く異なる人物であるうことは言うまでもない。作品外部のレヴェルで語り手を特定するなら、忍坂部皇子を比定できよう。忍坂部（忍壁）と泊瀬部は同母兄妹であり（天武紀二年二月）、兄から妹夫婦に対して示した惻隱の情として見れば、表現上の不審のかずかずは解消する。題詞と左注の差異は、代作による献歌という二重の過程を反映していると見てよいであろう。

このように、作品ごとに語り手の位相が異なるからこそ、構造の同一性が保たれているのである。

五 「明日香皇女挽歌」

飛ぶ鳥の 明日香の河の 上つ瀬に 石橋渡し^{石云} 下つ瀬に
打橋渡し 石橋に^{石云} 生ひ靡ける 玉藻もぞ 絶ゆれば生ふ
る 打橋に 生ひををれる 川藻もぞ 干るればはゆる 何し
かも 吾、ご王の 立たせば 玉藻のまゝ 臥せば 川藻の如
く 靡かひし 宜しき君が 朝宮を 忘れ賜ふや 夕宮を 背
き賜ふや うつそみと 念ひし時 春へは 花折りかざし 秋
立てば 黄葉^{もみぢ}かざし きたへの 袖携はり 鏡なす 見れど
も 駄かず 三五月^{もみぢ}の いやめづらしみ 念ほしし 君と時々

幸して 遊び賜ひし 御食向ふ 木廬の宮を 常宮と 定め賜ひて あぢさはふ 目辞も絶えぬ 然れかも 云々 あやに憐しみ ぬえ鳥の 片恋 云々 朝鳥の 云々 かよはす君が 夏草の 念ひし萎えて 夕星の 彼往き此去き 大船の たゆたふ見れば なぐさも 情もあらず 其故に せむすべ知れや 音のみも 名のみも絶えず 天地の いや遠長く 思ひ往かむ 御名に懸かせる 明日香河 万代までに はしきやし 吾ご玉の 形見かここを

(211-196)

この歌の語り手は死者を「わご(が) おほきみ」と呼んでいるが、ここに語り手の「われ」自身も顔をのぞかせており、またこの尊称自体が語り手と死者との関係を示している。そしてその語り手の視座に対応するように、この歌では尊敬表現が多用されている。一見してこの「明日香皇女挽歌」は「川島皇子挽歌」と語句や発想において類似したところがあることに気付くが、先に見たように「川島皇子挽歌」は全く敬語を用いず、「明日香皇女挽歌」の敬語の多用ぶりとは対照を見せる。つまりこの二首は語り手の位相が大きく異なっているのである。

この歌にも「嬌」という語があらわれているが、やはり死者にとつての配偶者を意味していると考えられる。「片恋嬌」というのは、皇女が「目辞も絶え」た結果、とり遺され独りになった者を意味している。すなわち、皇女の夫をさしている。

「かよはす君」は対句構成上「片恋嬌」と同一人物である。

「君と時々幸して…」の「君」も、皇女が「君と」共に遊んだ木廬宮を常宮Ⅱ墓所にしたというのであるから、やはり夫君をさ

すと考えられる。「靡かひし宜しき君が」の「が」は連体修飾格と考えられるので、皇女は「君」の宮を忘れてしまったとでもいうのか、というつながりになり、この「君」もまた夫君ということになる。つまり歌中の「君」は全て夫君を指し、死者に対する呼称は「吾ご玉」に限定されているということである。

そのように見ると、この歌の語り手の視線は遺された夫君により多く向けられていることになる。¹⁶⁾この遺族重視の現象は、実はこれまで見てきた「石中死人歌」「吉備津采女挽歌」「川島皇子挽歌」にも共通して見出せる。一見唐突に見える「石中死人歌」の「妻」の登場もこうした構造パターンに基づく要請であつたと見れば、納得がいく。第三者の語り手は、遺された生存者の哀しみを詳しく語ることによって、(死)という主題を言語化しているのである。¹⁶⁾

なお、この歌の語り手は、死者を「吾ご玉」と呼ぶその臣下の者という立場にいて考えられるが、さらに、推量表現をほとんど用いず、体験的過去の「き」を多用することで皇女夫妻との場の共有性を強調している。具体的には門倉浩氏の言う皇女近習の女性¹⁷⁾という語り手が想定可能である。氏が指摘するように、夫君に対する語りには女性的な情緒が感じられる。プライヴェートな場の共有も女官ならば可能であろう。

六 「日並皇子挽歌」「高市皇子挽歌」

前節までに見てきた挽歌は、各れも作品中に夫婦関係を描いた、いわば相聞的な挽歌作品であつた。だが人麻呂の挽歌作品には、

言うまでもなく、「つま」の登場しない挽歌も存在する。そうした相聞性をもたない挽歌の語りの構造はどのようなものになっているのだろうか。

「日並皇子挽歌」と「高市皇子挽歌」の二つの皇子挽歌は、これまで検討した四首とは異なり、死者の社会的・政治的業績や能力を述べることに終始しており、語句の面でも古代天皇制国家と王権支配のイデオロギーを反映した成句が多く目につく。表面上女性は今全く登場せず、まさしく公的言語の挽歌という印象を与えるものになっている。

まず「日並皇子挽歌」の語り手の視点を確認してみることによろ。考察に必要な後半部のみ掲げる。

……吾^一、王^二、皇子の命^三の、天の下^四、知らしめしせば、春花の貴からむと、望月の満はしけむと、天の下^五、四方の人の大船の思ひ憑^六みて、天つ水、仰ぎて待つに、いかさまに念ほしめせか、由縁も無き、真弓の岡に、宮柱、太布き座し、みあらかを、高知り座して、明^七ごとに、御言問はさず、日月の数多くなりぬる、其故に、皇子の、宮人、行方知らずも、皇子の宮人ゆらにす 皇子の宮人ゆらにす

(211-167)

語り手は死者を「吾^一王^二」と呼び、尊敬表現を用いて語っている。つまり臣下の立場にいと考えられるのだが、そのように見たとき、長歌末尾の「皇子の宮人行方知らずも」をどのように理解すべきかということがこれまで問題とされてきた。「皇子の宮人」という呼称が対象化・客観化の表現であることを最初に指摘したのは伊藤博氏で、この箇所について「あきらかに『宮人』を

ながめた表現であつて、人麻呂はそのなげきのなかにいないかのごとき叙述である」と評した。¹⁸⁾伊藤氏はさらに長歌のあとに置かれた反歌二首によつて「宮人」の悲嘆に作者が共感し融合していくのだと述べているが、長歌と反歌を切り離して見るなら、氏の理解では長歌は第三者の視点で叙述されているということになる。曾倉岑氏も基本的に伊藤氏と同じ考えに立つが、語り手の位相を「曾倉氏は「作歌主体」という語を用いている」「儀礼の参加者全体」にあるとし、その中には作者人麻呂も、いったん対象化された人々も含まれるとしているが、享受の実態としてはともかく、歌の言語表現のレヴェルにおいては、語り手の視点を単数的・単一的に捉えるべきではないのだろうか。また、品田悦一氏はこの歌も含めて人麻呂作品の「主体」を「複眼的」なものとして捉えるべきことを主張するが、明らかな視点転換の表徴が認められない限りは、単一の固定的視点として読みすすめた方がよいと私は考える。ミハイル・パフチンが、詩の言語は散文の言語と違つて、単一の言語、単一の視野を志向すると述べていることも、ここに想起されてよい。

語り手は、「宮人」という遺された者の哀しみを、外側から観察して語っていると考えてよいだろう。やはりここでも語り手は第三者に徹しているのである。

そもそも「宮人」という語の解釈が、従来の諸説・諸注では不十分だったのではないか。「宮人」と「舍人」を混同しているからこそ、そこに人麻呂が含まれているかどうかなどという問題設定がなされてきたのではなかったらうか。

『令義解』後宮職員令を見てみると、「宮人」の語に注して「謂婦人仕官者之惣号也」とある。律令において「宮人」とは女官をさす語として用いられているのである。『日本書紀』や『続日本紀』にも「宮人」の語が散見するが、六国史の用例も全て律令の規定に一致する後宮の女官の意に用いられている。後宮職員令の縫司の条に「東宮宮人」という語が見えている。東宮職員令の春宮坊の条に見える「宮人」もこの「東宮宮人」のことであろう。天武十年二月に立太子した草壁（日並）皇子の島の宮にも、東宮の宮人に相当する女官が伺候していたであろうことは疑いない。挽歌にいう「皇子の宮人」とはそのような女性たちであったと考えられる。とすれば、この「皇子の宮人」は、「石中死人歌」等に検討した死者の配偶者にきわめて近似してくる。

次いで「高市皇子挽歌」も見てみよう。これも長歌の後半部のみ掲げる。

……吾、ご大王、皇子の御門を皇子の御門を 神宮に 装束よそひ奉りて
使はしし 御門の人も 白妙の 麻衣着て 埴安の 御門の原
にあかねさす 日のことごと 鹿じもの いはひ伏しつづ
鳥玉ゆはたまの 暮ゆふになれば 大殿を 振り放け見つづ 鶺鴒あひだなす いは
ひ廻り 侍候さむらいへど さもらひ得ねば 春鳥の さまよひぬれば
嘆きも 未だ過ぎぬに 憶ひも 未だ尽きねば 言さへく 百
済の原ゆきの 神葬かみむすり 葬りい座せて 朝もよし 木上の宮を 常
宮と 高くし奉りて 神ながら 安定しづまり座しぬ 然れども 吾
ご大王の 万代と 念ほしめして 作らしし 香来山の宮 万
代に 過ぎむと念へや 天の如 振り放け見つづ 玉手次 懸

けて偲はむ 恐おそかれども

(21一九九)

引用部分は皇子薨去後の悲嘆を描いている。ここでも悲嘆の中心となる人物は対象化されている。「白妙の麻衣着て」以下「憶ひも未だ尽きねば」までの描写は、すべて「御門の人」の行動と心情として語られている。「使はしし御門の人も」という表現は、吉田義孝氏の言うとおり「三人称的な発想」であり、語り手（吉田氏は「作者」としている）の視点が「舍人集団の外にある」と見てよいであろう。さらに吉田氏が、「御門の人」の行動を「客観描写」していたのがだんだんと「熱気を帯び」て、「舍人の悲嘆とも自らの哀傷とも区別し難い感動」へと推移すると述べていることも注意される。私はこのことを、「日並皇子挽歌」について述べたと同様に、主体が集团的・全体的であるとか、視点が複眼的であるというようには考えないが、推量表現を用いずに「御門の人」の心理描写を行っている点に、語り手の位相が皇子の舍人集団にきわめて近しい者に設定されているということを意味しているものと考ええる。

皇子に使われていた「御門の人」は必ずしも女性とは限らないが、男性のみをさしているということでもないだろう。肝腎なことは「御門の人」が遺された者であり、死者とは心情的な紐帯を結んでいた者であったということである。「御門の人」は、昼間は鹿のように「いはひ伏し」、夕方には鶺鴒のように「いはひ廻り」悲しんだとあるが、「いはひもとほり」という語は、『古事記』中巻・景行天皇条の、倭建命の死を悲しむ彼の「后等及御子等」がなづき田に「匍匐ももひ廻りて」哭き、「なづきのたのいな

がらに いながらに はひもとほろふ ところづら」(記34)と歌ったという伝承を連想させる。この語だけから相互の直接的影響関係を云々するのは早計に過ぎようが、「はひもとほろふ」という動作が、遺された近親者(配偶者も含めて)の悲嘆を効果的に示す語であるということは了解されると思う。

このように見てくると、「日並皇子挽歌」「高市皇子挽歌」にも、第三者的立場の語り手が、死者と遺された者とを対象化し、とくに遺された者の悲哀を語るといふ構造が確認できたであらう。

むすび

以上検討してきたように、柿本人麻呂の長歌形式の挽歌作品「石中死人歌」「吉備津采女挽歌」「河島皇子挽歌」「明日香皇女挽歌」「日並皇子挽歌」「高市皇子挽歌」が、従来の評価や分類とは関係なく、すべて同一の構造を有していることが確認できたと思う。その構造とは、語り手が事件——この場合はある者の死という出来事——に対して当事者ではなく、そしてまた無色透明の——あるいは神のごとき——存在でもなく、事態とその当事者を見つめる(第三者)の立場に立って語るといふ構造であり、検討してきた挽歌においては、死者と、遺された配偶者(またはそれに代わる者)という対概念的関係性を観察対象にしているという構造パターンが確認できる。

人麻呂の挽歌長歌で右の構造分析の唯一例外となるのが「泣血哀慟歌」である(長歌は2—107、2—10および或本歌2—13)。この歌の語り手「われ」は死者の夫であり、当事者である。従って

例外となるのだが、遺された者である「われ」の行動を叙事的、説明的に語るというこの歌の構成は、語り手が遺された配偶者を兼任しているためにわかりにくくなっているだけで、基本的には遺された者の姿を観察する視点によって成り立っている。つまり、遺された者「われ」を、語り手(もうひとりの「われ」)が観察して語っているわけである。「泣血哀慟歌」も、第三者的視点の語りの技法を獲得したことによって達成された作品であったと見てよいであらう。

構造の同一性が確認できるということは、これまで個々の作品について言われてきたことのうち、ある歌を公的所属意識のあらわれとし、ある歌を私情のあらわれとしてきた区分を無効にすると思われる。また人麻呂の作歌活動のあゆみを発展段階的に捉えてきた論に対しても見直しをせまることになる。

第三者的視点の語りの技法は、挽歌以外の人麻呂長歌作品にも確認できる。この技法の確立は長歌の長大化・叙事化と一体のものとして捉えられるべきであり、人麻呂の時代、持統朝の作歌技術の水準を示すものとして、統一的に把握される必要があると考えられる。

注(1) たとえば最近の論である金井清一「表現主体と歌」(『国文学解釈と鑑賞』平9・8)にも用語の混乱は如実にあらわれている。金井氏は「表現主体」の語を最も古典的な意味での作者個人の意に理解している。

(2) 参照、身崎壽「人麻呂挽歌の〈話者〉」(『日本文学』昭63・1)。

(3) ロラン・バルト「作者の死」『物語の構造分析』(花輪光沢、みす

ず書房・昭54)

- (4) 注2論文のほか、身崎「明日香皇女殯宮挽歌試論——その表現の方法をめぐって——」(『文学・語学』93号、昭57・6)「歌の中の叙述の主体という観点はどうのような歌のよみかたをひらくか」(『国文学解釈と教材の研究』平8・5)など。

- (5) 参照、注2論文および佐佐木幸綱「作中の〈われ〉の位相」『柿本人麻呂ノート』(青土社・昭57)。

- (6) 参照、ウェイン・C・ブリス「フィクションの修辭学」(米本弘一他訳、書肆風の薈薇・平3)一九六頁。

- (7) ジェラルド・ジュネット『物語のディスコース』(花輪光他訳、書肆風の薈薇・昭60)二八七頁。

- (8) 身崎壽「長歌」(『国文学解釈と教材の研究』昭60・11)が指摘するように、人麻呂作品における反歌は、長歌と「対等の、緊張関係にたつ」ものであると考えられる。語り手の視点も、長歌と反歌とは異なっている場合も多いと見られる。(一例として『万葉集注釈』巻二、三四八頁を参照)

- (9) 神野志隆光「行路死人歌の周辺」『柿本人麻呂研究』(塙書房・平4)など。

- (10) 橋本達雄「人麻呂作『献泊瀬部皇女忍坂部皇子歌』の解釈」(『万葉』64号、昭42・7)にはじまる。

- (11) 参照、品田悦一「万葉和歌における呼称の表現性」『万葉集研究 第十六集』(昭63・11)。

- (12) 稲岡耕二「人麻呂の表現意図——川島挽歌と吉備津采女挽歌——」(『文学・語学』93号、昭57・6)。

- (13) 宮田持江「万葉集巻二194番歌の一考察——『嬬の命』について——」(『高知女子大國文』21号、昭60・10)。

- (14) 参照、身崎壽「柿本人麻呂献呈挽歌」『万葉集を学ぶ 第二集』(有斐閣・昭52)。

- (15) 参照、木村康平「『明日香皇女挽歌』論——その表現に即して

——」(『帝京大学文学部紀要(国語国文学)』19号、昭62・10)。

- (16) 参照、伊藤益「遺される者への思い——万葉の死と愛——」『日本人の愛』(北樹出版・平8)。

- (17) 門倉浩「明日香皇女殯宮挽歌考——その表現上の主体について——」(『国文学研究』81集、昭58・10)。

- (18) 伊藤博「万葉集の歌人と作品 上」(塙書房・昭50)二六七頁。

- (19) 曾倉亨「人麻呂儀礼歌の作歌主体」(『国語と国文学』昭62・4)。

- (20) 品田悦一「人麻呂作品における主体の複眼的性格」『万葉集研究 第十八集』(平3・5)。

- (21) ミハイル・パフチン「小説の言葉」(伊東一郎訳、平凡社ライブラリー・平8)五三頁以下。

- (22) 吉田義孝「柿本人麻呂とその時代」(桜楓社・昭61)一七〇頁。

- (23) なお、当該箇所への言及はないが、「高市皇子挽歌」前半部の合戦描写についてヤマトタケル伝承との親縁性を説く身崎壽「高市皇子とヤマトタケル——高市皇子挽歌試論——」(『国語と国文学』平8・4)がある。

- (24) 身崎壽「宮廷讃歌の方法——和歌と天皇制序説——」(『日本文学』平2・1)が人麻呂の「吉野讃歌」を例に、「天皇をうたいて(話者)のたちばから解放し、もっぱらその行動を描写されるがわにおく」という叙述方法の選択「どちらからも独立した『見る』存在、すなわち話者『われ』が登場し、そこではじめて、天皇と『大官人』とを同じパースペクティブのなかにとらえ、君臨・統治するものと服属・奉仕するものとをあざやかに対比的にえがきた」という讃美の方法が可能になった」と、人麻呂の表現方法の新しさを論じているが、この見方は、挽歌を検討して得られた本稿の結論に合致している。

(付記)「石中死人歌」については別稿(『古代研究』31号)に詳説した。